

興福寺蔵「溜州大師像」「濮陽大師像」について

多 川 文 彦

〔抄 録〕

溜州大師慧沼、濮陽大師智周は法相教学の二祖・三祖であり、それぞれその肖像を描いた画幅が現在興福寺に伝存している。日本中世における祖師信仰の隆盛に伴って制作されたこの両画幅は従来仏教美術研究の俎上にあがることが無く、作品解説内で語られる次元に留まっていた作品群であった。

本稿は当作品の特色について、院政期から中世にかけて多数制作された祖師画作例との様式比較を基軸にその図像形成の一端を考察し、併せて両画幅が本尊として奉懸されていた法会を射程に入れ、祖師画の図像学的考察を行い、試論を提示したものである。

キーワード 溜州大師像、濮陽大師像、興福寺、図像形成、法会本尊

はじめに

日本の中世仏教と言えば、法然や親鸞らを基軸とする浄土系教団の動向や栄西・道元らによる禅宗の勃興、また法華至上主義を貫く日蓮や、踊念仏・遊行といった聖としての一遍の動向などが想起させられるが、顕密仏教や戒律復興といった枠組みで捉えられる中世南都仏教の動向も、近年その研究の発展によって、分野の専門問わず脱領域的に解明されつつあることは、今更指摘するまでもない。そして、中世仏教の一特色である各宗派・教団による祖師信仰の隆盛もまた、仏教史や文化史、そして仏教美術史においても見逃せない諸問題を我々に投げかけている。本稿では、法相教学の拠点かつ南都仏教の中枢であった興福寺における祖師信仰の美術について、その一部を追究していくわけであるが、中世祖師信仰の隆盛に伴って興福寺においては宗祖である慈恩大師像の制作が極めて多く見受けられるようになる。一方、宗祖のみならず教学発展に寄与した高僧の画像や、インドから中国、日本の法相祖師を集会させて描く法相曼荼羅図の制作も盛んになり、数多くの作例を生み出すこととなる。この動きは特に浄土宗における善導像や法然像・浄土五祖図の制作、また真宗における親鸞像や高僧連坐像の制作とほぼ基軸を同じくしており、南都仏教側も特に法相曼荼羅図の成立に関しては当代の祖師信仰に触発される形で制作されたことが既に指摘されている⁽¹⁾。

このような動きの中で夥しく制作された祖師画作例のうち、法相教学の二祖と三祖の画幅が現在興福寺に所蔵されている。宗祖慈恩大師の教を受け継いだ溜州大師慧沼と濮陽（撲揚）大師智周の画幅である。この両作品について、溜州大師像については河原由雄氏の論考⁽²⁾が唯一の研究であり、また濮陽大師像については『奈良六大寺大観』や『慈恩大師御影聚成』などの“作品解説”においてのみ指摘されるに留まる作例であり、仏教美術研究の対象として分析されることが微少であった。本稿においてはこれら二つの祖師画の図像学的考察を試み、他の法相関係絵画作品や古代から中世にかけて制作された祖師画との比較・検討を行うわけであるが、今、あえてこの二つの画幅を併せて分析することには理由がある。『奈良六大寺大観（興福寺）』の溜州大師像解説には「本図（溜州大師像。筆者註）は興福寺内で行なわれてきた溜州会の本尊像で、現在これより制作時期の降る濮陽会（撲揚講。筆者註）の本尊濮陽大師画像と対幅のかたちで伝えられている」と述べられている⁽³⁾が、両画幅が対幅のかたちで伝えられた理由はどのような点からなのか。また、中世という時代に数多く制作された祖師画の大半が、その容貌を老年もしくは壮年の相で描くのに対し、溜州大師・濮陽大師両画幅は共に青年相で描かれ、肖像の重要なファクターである面貌については、際立った個性を表出させずに描く。このような特徴を備えた溜州大師・濮陽大師両画幅の成立について、両画幅が奉懸されていた興福寺の子院「観禪院」において執り行われていた法会・講を射程に入れ、分析を試みたいと思う。

1. 溜州大師像の図像分析

溜州大師慧沼は慈恩大師基の弟子にあたるが、その事績はあまりよく知られていない。慧沼伝の最も古いものとしては唐李邕撰の『唐故白馬寺主翻訳慧沼神塔碑』⁽⁴⁾が挙げられ、この古写本が法隆寺に所蔵されている。この古写本の奥には善珠の追記があり、富貴原章信氏によると書体などから平安時代を降らないものと指摘されている⁽⁵⁾。その他『六学僧伝』第23⁽⁶⁾、『宋高僧伝』卷4⁽⁷⁾などに伝記を載せ、『扶桑略記』第6⁽⁸⁾には慧沼の卒伝が記録されている。

慧沼の俗姓は劉氏、鼓城の人である。5歳にして親を亡くし、15歳のときに金光明經の捨身品を読誦したことが契機で捨身の志を遂げようとしたこともあったという。広く経蔵を尋ね、咸亨3年（672）長安の基（慈恩大師）、普光の二師について就学することになる。また同年には慈恩大師が并州大原の平等寺において維摩經を講じており、この講經が慈恩と慧沼を結ぶ機縁となったと富貴原氏は指摘されている。慧沼はその後法華・金剛般若をはじめ、瑜伽・唯識・因明・俱舍などを学び、代表作『成唯識論了義灯』⁽⁹⁾などを著し、かつ慈恩大師の説を忠実に継承している点、慈恩大師の不十分な箇所を補充するばかりでなく慧沼独自の解釈を施すなど、法相宗第二祖と呼ばれるに相応しい業績を残している。

さて、興福寺に伝わる溜州大師像は絹地著色、掛軸装、縦149.0cm・横123.8cmといった法量である〔図①〕。以下、それぞれのパーツについて分析を試みる。

①面貌

顔は白く作り、淡墨を多用し細部を描き、甘く優美な青年相を描く。淡く青墨で描く頭髮の剃り跡がその様相を物語っている。肌は胡粉をかけ頬に薄い朱をさし、眉毛は淡墨彩色の上に微細な線で描く。唇は朱で結び、目や耳・鼻も繊細な線で描くことによって端麗な顔立ちを際立たせている。肉身は肥瘦の無い均一線で体軀の輪郭を作る点は、後に見る衣文線がやや太めで抑揚のある肥瘦線で描く点と対を成す。また顔の部分には裏彩色を施しており、薬師寺本慈恩大師坐像などに通ずる伝統的技法をよく伝えている。

②着衣

胡粉地に白色の襦衣に薄青色の下衣、その上に薄墨染の衲衣を身に着け、所々に見受けられる裏地には薄茶または黄土をさす。田相部には無地で白茶の胡粉彩色を施し、茶または黄褐色の条をつけた袈裟を身につけている。袈裟を吊る環には裏箔を施し、ここでも伝統的な技法を伝えている。S字姿に似せた筆使いが弱く、やや太めの濃墨で肥瘦の抑揚を見せているが、強固で謹直かつ流動的な筆使いを見せる宋風仏画とは異なり、一部に柔軟な筆使いを見せる程度に留めている用筆から、旧来の技法を伝える南都仏画系の絵師の存在を思わせる。

③坐具 (牀座)

溜州大師が坐す坐具は、薬師寺本慈恩大師像とほぼ同型の平面坐具を描く。敷物の周縁には緑青で縁取り、朱地に群青の花文を散らす。また床板四隅と脚の金具には裏箔を施し墨で宝相華を描き、木目塗りの部分には暗褐色の地に墨で木理文を描いている。

④持物・印相

溜州大師の両手は拱手し袈裟の袖の下に隠しており、右手第一指を出す。また持物として扨子を持ち、斜めに立てて拱手にした間に差し込む。なお、画面上右辺に色紙形をおくが、賛文

は書かれていない。

以上のように、温雅な筆致・彩色の並存感や形態把握の明確さは鎌倉期僧侶肖像の趣が看取される作例ではあるが、描線の不明確な点など形式化された部分も少なくないことから、制作年代は鎌倉時代後期と考えたい。

さて溜州大師を描いた作例は、単独に描かれる作例は興福寺に所蔵されるもののみで、類例に乏しい。その他、特に法相関係の美術作品群に見受けられるが、以下列挙してみる。



図1 溜州大師像 (奈良・興福寺)

作品名	所蔵先	時代	分類
(1) 法相曼荼羅図	法隆寺 (軸装甲本)	鎌倉時代 (13世紀)	【A】
(2) 法相曼荼羅図	根津美術館	鎌倉時代 (13世紀)	【A】
(3) 法相八祖師像	ボストン美術館	鎌倉時代 (13世紀)	【A】
(4) 法相祖師図厨子並びに扉絵	東京芸術大学	鎌倉時代 (13世紀)	【A】
(5) 法相三祖師図	藤田美術館	鎌倉時代 (14世紀)	【A】
(6) 法相曼荼羅図	薬師寺 (額装本)	鎌倉時代 (14世紀)	【B】
(7) 法相曼荼羅図	法隆寺 (額装本)	鎌倉時代 (14世紀)	【A】
(8) 弥勒菩薩厨子並びに扉絵	興福寺	鎌倉時代 (14世紀)	【B】
(9) 法相曼荼羅図	興福寺	室町時代 (15世紀)	【A】
(10) 四方殿舍利厨子並びに扉絵	奈良・能満院	室町時代 (15世紀)	(未見)

特に法相曼荼羅図においては、宗祖慈恩大師と共に必ず描かれる。16世紀以降転写された法相曼荼羅図においても同様である。また、上記(3)～(5)に関しては立像形式で描かれているが、それ以外の作品においてはいずれも坐像形式で描かれる。

以上のように列挙した作品に描かれる淄州大師は、河原氏も指摘されているようにその像容を次の二様に分類することができる。

【A】 興福寺本単独像のように端麗で甘美な青年相を描き、共通して払子を持つ姿で描くもの

【B】 年齢を重ねた学侶のように描き、払子を持たず、筆と紙冊を持つ姿で描かれるもの

以下、それぞれの作例について確認してみよう。上記【A】に分類される作品、つまり青年相の姿で描かれる淄州大師は、現存作例のうち大半を占めるものである。特に(2)根津本法相曼荼羅図や(5)法相三祖師像、(7)法隆寺額装本法相曼荼羅図〔図②〕、(9)興福寺本法相曼荼羅図〔図③〕に描かれる淄州大師は、興福寺本単独像とほぼ同じ図像を採用し、なで肩で女性的かつ上品で落ち着いた雰囲気醸し出している。



図2 額装本法相曼荼羅図 部分 (奈良・法隆寺)



図3 法相曼荼羅図 部分 (奈良・興福寺)

一方【B】に分類される(6)薬師寺額装本の法相曼荼羅図と(8)興福寺の弥勒菩薩厨子扉絵に描かれる溜州大師は広く受容された青年相とは異なる。この二つの作品においては、分類【A】のように青年相で描かれず、溜州大師のアトリビュートである払子を持たない。年齢を重ねた学侶の姿を描き、左手に紙冊、右手に筆を執る姿を描く。(6)薬師寺額装本法相曼荼羅図における溜州大師は濮陽大師と対面する姿で描かれるが、顔には眉に皺を寄せ、無精ひげを蓄えるといった風采欠く姿を描いている。経疏執筆の場面を捉えたとも言える動態の様相を表現しており、論匠としての威厳を漂わせる描写がなされている。また(8)興福寺の弥勒菩薩厨子扉絵においても、剃り残した頭髮にある種の厳つさを漂わせる顔の表現が見受けられ、従来広く受容された美形の青年相とは正反対の容態を描く〔図④〕。



図4 弥勒菩薩厨子扉絵 部分 (奈良・興福寺)

河原氏はこういった老年・壮年相と青年相という像容の違いに関して溜州会番論義における問者と答者の二重写しと推測されているが、果たしてこの解釈は適切なものなのであろうか。筆者はこの解釈を踏襲しつつも、溜州大師のみで問者・答者の視覚化を論じる点については疑問を感じている。むしろ後に述べる濮陽大師像をも射程に入れることによって、問者・答者、師弟関係の視覚化という問題がより明確になるのではないだろうか。この点については後に詳述したい。

さて、今一度興福寺の単独像に眼を向けてみ

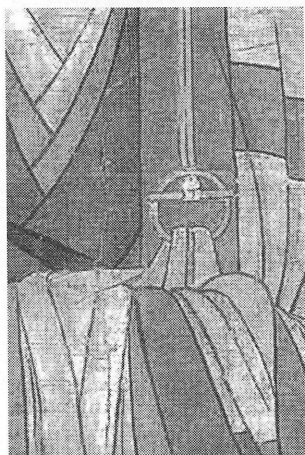


図5 溜州大師像 部分 (奈良・興福寺)

よう。興福寺本溜州大師の像容は、先に指摘したように的確な形態把握の面では当代の肖像制作に共通したものであるが、その温雅な賦彩や図様表現という点では伝統的な図様を継承する南都系仏画・祖師画の系譜に連なるものである。一方、その服制に着目してみると、溜州大師が身に着ける環袈裟は、当時祖師画の主軸となりつつあった頂相画の形式を摂取したものと考えられる。但し、大きく縁取り、装飾された環を用いる禅宗系の頂相様式を摂取せず、細く縁取る小さな環を用いる。また、環の上から三分の一の箇所を横断する細棒によって、肩より紐を吊り下げ袈裟をしっかりと固定する役目を果たしている〔図⑤〕。このタイプの環は特に中世南都における戒律復興に寄与した高僧を描く祖師画においてよく見られるものである。南都律苑における祖師画については平田寛氏の研究に詳

しい⁽¹⁰⁾が、特に泉涌寺「俊苒律師像」や「南山律師像」、「大智律師像」、西大寺の「興正菩薩像」、奈良国立博物館「道宣律師像」などの作例において、興福寺本淄州大師像とその様式を同じくする。不可棄法師俊苒は、南都・北京の各寺院で教理を学び、建久10年(1199)に入宋した著名な僧侶であり、13年に及んで戒律・天台・浄土教・禅などの諸学を修め、建暦元年(1211)に帰朝し、多数の仏典を請来しているが、その際、現在泉涌寺に伝来する「南山律師像」と「大智律師像」を請来しており、この両作品は、律宗祖師画の基本的なプロトタイプとして後世に大きく影響を与える作品である。両画幅は南宋嘉定3年(1210)会稽の義鋈が描き、四明の楼鑰に賛を書かせた画像を俊苒に送ったものであるが、律学の上で鎌倉時代以降大きく影響を与えた功績から、両画幅を対幅の形で多くの律苑に伝来している。共に中国肖像画の高い水準で伝えるものである。一方、「俊苒律師像」は、俊苒が遷化する七日前に、宋人周担之が描いた画像であり、自ら賛を書いている〔図⑥〕。技法的に強い実在感を示し、直接の写照に基



図6 俊苒律師像(京都・泉涌寺)

づく作品である⁽¹¹⁾。南都系律宗祖師画の大半は図6のように法被をかけた椅子に坐すいわゆる禅宗系頂相画に多く見られる形式をとるが、興福寺本淄州大師像は真言七祖像など平安期の密教系祖師画で用いる平面坐具を使用している。この点は後に述べる濮陽大師像と対幅にさせるために取った手段と推定されるが、あくまで従来の伝統を踏襲する意識が働いている。

以上、中世南都における律宗系祖師画制作の実態を鑑みると、かつて存在したであろう基準作例が失われているという困難があるが、興福寺本淄州大師像は、その賦彩や墨線など、また平面坐具の使用などは慈恩大師像など従来の南都仏画・祖師画、特に密教系祖師像の様式・形式を踏襲し、一方では当時主流となりつ

つあった南宋の頂相画様式を受容した南都の律宗系祖師画における服制や持物を受容するといった独自のスタイルで再構築された作品と言えよう。興福寺本淄州大師像が当時主流となっていた様式を全面的に受容しなかった点は南都における絵画様式の守旧動向の一証左を示唆していると考えられ、制作者と依頼主とのインターフェイスが、当作品の成立を物語っているようにも考えられる。新しい画風を、旧来の画法に習熟した絵師が描くという制作現場を想定する事が可能であろう。

2. 濮陽大師像の図像分析

濮陽(撲揚)大師智周(678~733)は中国河北省撲揚の報城寺において活躍し、唯識三箇疏

の一つである『成唯識論演秘』七卷⁽¹²⁾の撰述を行うなど法相教学の宣揚に努め、慈恩大師基・淄州大師慧沼に次いで中国法相宗の第三祖として崇められるが、智周の伝記史料などについては殆ど知られない。このような状況で、結城令聞氏⁽¹³⁾や富貴原章信氏⁽¹⁴⁾ら先学が取り上げていた史料『撲揚講表白』が唯一智周の伝略を知る手がかりとなっている。ただしその出典先を明かさないうまま表白文を挙げておられるといった現状であり、師茂樹氏も「その題名から考えても日本の中世以降における文献と考えられるから、凝然の著作と同様、どこまで信用できるものかはわからない」と指摘されるように、『撲揚講表白』に収録される智周の伝記が、古来数々記されたであろう智周伝のどれを踏襲しているかは不明である⁽¹⁵⁾。なお、智周に関しては『宋高僧伝』といった高僧伝に記載がなく、智周の師とする淄州大師慧沼の伝記にもその弟子として名前が列せられていないなど、慈恩大師基から連なる法相教学の相承そのものに疑問視する意見も少なくない⁽¹⁶⁾。

以上のように謎めいた略歴を持つ濮陽大師を、単独像として描いたものが興福寺に現在伝わる作品である。絹地著色、掛軸装、縦143.5cm・横122.8cmといった法量であり、淄州大師像に近いサイズである [図⑦]。なお、興福寺観禅院が永正9年(1512)火災に遇い、淄州大師像は無事であったが、濮陽大師像の原本は焼失し、その後に新写されたものであると先行研究による指摘がある⁽¹⁷⁾。以下、当作品のそれぞれのパーツについて分析を試みる。

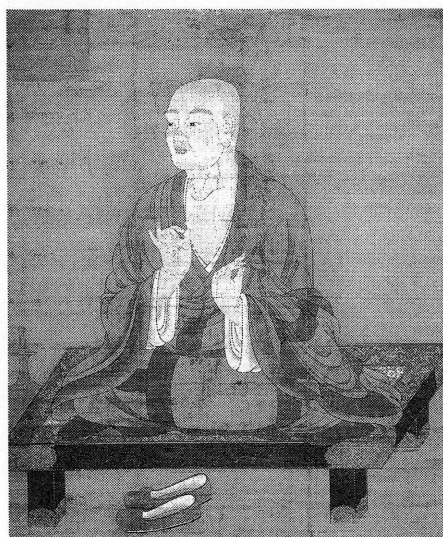


図7 濮陽大師像 (奈良・興福寺)

①面貌

顔は淄州大師像と同様白く作り、肌は胡粉を平塗りして勁直な墨線で細部を作る。眉毛は淡墨彩色の上に微細な線で描き、やや太めに作る。頭頂部と鬚髯には淡墨を掃き、剃り跡を描く。上脛、唇の輪郭を焦墨で描き起し、唇には薄く朱を賦彩する。先に見た淄州大師像では肥瘦の抑揚を見せず、柔和な筆使いで肉身を描くのに対して、肥瘦の無い点では共通しつつも、どこか硬く生真面目さが見られる点が濮陽大師像の特色の一つと言えよう。

②着衣

白色の襦衣の上に黄緑色の衲衣、そして衲衣とは同色の袈裟を身に着け、衣褶の各所に淡墨で隈取りを施す。田相部には無地で文様を描かず、条には淡墨を用いる。面貌部においても指摘したが、衣文線についてもやはり固さが見られ、淄州大師像とは異なる様相を呈している。

③坐具 (牀座)

やや俯瞰気味に描き、奥広がり形式の坐具を描く。敷物の縁には朱地に大柄の宝相華文、その中には白地に銀泥で亀甲花菱文、側面には朱墨の木目塗り、四隅と脚足には宝相華唐草文を

彫出した隅金具（裏箔）を打ち、傍らに裏箔地に墨描きされた水瓶、前方に青色の沓を置く。

④持物・印相

両手を胸前に挙げて、右手は三指を念じ、左手は指を屈する印を結ぶ濮陽大師を描いている。なお、画面上左辺に色紙形をおくが、賛文は書かれていない。向かって左方向を向き、対幅となる涪州大師像と向き合う形となる。

以上のように、室町時代の新写ということもあり、写し崩れの部分はあまり見受けられないが、原本を忠実に復元する意識が見られ、形態把握の確かさは認められるものの、描線は硬く、どこか個性に欠ける像容である。濮陽大師を描いた作品についても単独像は興福寺本のみで、その他は以下の法相関係の美術作品群から見出せる。

作品名	所蔵先	時代	分類
(1) 法相曼荼羅図	法隆寺（軸装甲本）	鎌倉時代（13世紀）	【C】
(2) 法相曼荼羅図	根津美術館	鎌倉時代（13世紀）	【C】
(3) 法相八祖師像	ボストン美術館	鎌倉時代（13世紀）	【D1】
(4) 法相祖師図厨子並びに扉絵	東京藝術大学	鎌倉時代（13世紀）	【D1】
(5) 法相三祖師図	藤田美術館	鎌倉時代（14世紀）	【D1】
(6) 法相曼荼羅図	薬師寺（額装本）	鎌倉時代（14世紀）	【D2】
(7) 法相曼荼羅図	法隆寺（額装本）	鎌倉時代（14世紀）	【C*】
(8) 弥勒菩薩厨子並びに扉絵	興福寺	鎌倉時代（14世紀）	【D2】
(9) 法相曼荼羅図	興福寺	室町時代（15世紀）	【D1】
(10) 四方殿舍利厨子並びに扉絵	奈良・能満院	室町時代（15世紀）	（未見）

涪州大師と同様、やはりその像容の違いに自然と目が向けられる。その像容の違いについては以下のように分類出来よう。

【C】比較的年齢が若く姿を描き、両手を拱手して袖の中に隠し、右手第一指を出す。

（*法隆寺額装本では興福寺単独像のように両手を胸前に挙げて印を結ぶ図像）

【D1】年齢を重ねた容貌で描き、両手を拱手して袖の中に隠し、右手第一指を出す。

【D2】年齢を重ねた容貌で描くが、興福寺単独像のように両手を胸前にあげ、印を結ぶ。

濮陽大師の像容は青年相か壮年・老年相という違いも見受けられるが、それ以上に注目させられるのは、拱手して袖の中に隠し、右手第一指を出すといった涪州大師像に近い姿をとるものと、両手を胸前であげ印を結ぶ姿をとるといった印相の違いが見出せる（例：[図8]）。例えば上記【C】に分類される（2）根津美術館本法相曼荼羅図に描かれる濮陽大師は、対面に坐す涪州大師と殆ど像容が同じであり、河原氏が指摘するように当時まだ図様定着に至っていない様子が窺われる⁽¹⁸⁾。その後（4）東京藝術大学の法相祖師図厨子扉絵など壮年・老年の姿で描く作例が多く見受けられるようになるが（上記分類【D1】）、おおよそ14世紀頃から両手を胸前であげて印を結ぶ興福寺本単独像と同様の図像が登場してくる。（8）興福寺の弥勒菩薩厨子扉絵に描かれる濮陽大師[図9]は向きの違いや印相が逆になっている違いがあるものの、興福寺本単独像とほぼ形式を同じくしている。



図8 額装本法相曼荼羅図 部分(奈良・法隆寺) 図9 弥勒菩薩厨子扉絵 部分(奈良・興福寺)

このように考えると、元来溜州大師像と対幅で制作されたであろう先行本は、13世紀当時の法相関係の美術作品に描かれる濮陽大師の図像を考慮すると、溜州大師像とほぼ同様の姿、つまり溜州大師像から払子をはずした像容を取っていた可能性を秘めている。そして、溜州大師と同様、濮陽大師の図様形成にはバラつきがあり、定着しなかった様子が分類からも窺われるが、現存の興福寺本単独像は新写する際、これら先行作品と粉本をもとに適宜取捨選択しながら新たに再構築され、特にその手本としたのは(8)興福寺の弥勒菩薩厨子扉絵を参照した可能性が大きい。一方、他の祖師画作品との影響関係はどうであろうか。ここで取り上げておきたいのは和歌山県普門院に所蔵される勤操僧正像である[図⑩]。普門院本勤操僧正像は平安後



図10 勤操僧正像(和歌山・普門院)

期の祖師画として特に著名なものであるが、勤操自身を肖像化したものとしては醍醐寺に伝わる白描図像もある。勤操は平安期の学僧で、弁舌は名高く、官寺造営にも携わっているが、普門院本は目を大きく見開き前方をにらめつけ、口を開け弁舌している場面を描いており、活気に満ちた像容となっている。中野玄三氏は普門院本と醍醐寺白描図像の比較を通して、普門院本は図上の色紙形に賛を伴う平安時代の高僧画像の形式を採用する一方、醍醐寺白描図像の左右の向きを変え、正座を趺坐に改める点、そして両袖が風を孕んで翻るといういかにも新時代の到来を思わせる新風を織り込んだものと推測

されている⁽¹⁹⁾が、特に左右の向きを変え、印相も変える点については興福寺本単独像を新写する際にも用いられた方法と考えられる⁽²⁰⁾。一方、普門院本の画面右下には「天川求聞持堂常住御影堂奉寄進 特先師覺舜房觀□ 為三界万靈仏果菩提也 永正九年壬申十月廿一日〔菩提山寺宝幡□了舜 述弘〕」(〔〕内は割注)と墨書されており、堀池春峰氏によると大安寺旧蔵であった普門院本は、大安寺の興福寺末寺化に伴い、三論・法相兼学の正暦寺に移り、その塔頭宝幡院によって天川求聞持堂に寄進されたと指摘されている⁽²¹⁾が、ここで注目したいのは、永正年間にその寄進が行われている点である。先にも述べたが、興福寺観禪院は永正9年に火災に遇っており、現存の濮陽大師像は火災後後何らかの形で新写されたものであった。勤操僧正像が興福寺ゆかりの寺院に伝来していた形跡を考慮すると、濮陽大師像を新写する際、絵師が参照した可能性は極めて大きい。特に服制や衣文の処理など、共通する点も少なくないことが、それを物語っているように考えられる。但し、興福寺本単独像は、勤操僧正像のように老年の姿ではなく、弁舌振るう姿とは異なり静態の姿を描くが、服制や坐具、傍らに置く水瓶などといった諸様式において勤操僧正像の影響を受けて成立した画幅と言える。絵師がそれらを充分に手本とし、独自の形態把握の意識によって制作した可能性は大いに考えられる。

以上、淄州大師・濮陽大師両画幅の分析を通して、鎌倉時代から室町時代における南都の祖師画制作の一端を確認してきたが、特に南都においては、宋風文化を加味した当代の仏画や頂相と言った新しい画風を受容しつつも、基本的には古い画風の継承を根幹としており、混在している様相が顕著に見られる。新しい画風とは謹細な描線で細密に顔貌を描き、屈曲する肥瘦線で衣摺や法被を描き、色感の冷たい賦彩を特色とし、法被をかけた椅子に坐した姿に描くといった、全般的に南宋の影響を受けた禅宗系頂相画と画風・像容の面で類似するものである。宋風の新しい祖師画の画風と形式を受容する祖師画としては興正菩薩像(宝泉寺、新大仏寺)や大智律師像(西大寺、唐招提寺)、南山大師像(東大寺、西大寺)、鑑真和尚像(東大寺)、円照上人像(東大寺)など中国・日本の律宗祖師の画幅、また香象大師像・至相大師像(東大寺)など中国華嚴宗祖師の画幅などである。一方、古い画風を継承する祖師画は、従来の南都仏画⁽²²⁾の基本スタイルをベースに抑揚を抑えた墨線を用い、色感はやや暖かく、平面坐具に坐す坐像形式もしくは立像形式で描き、頂相画で用いられる椅子を描くものはない。この系統の作品群は慈恩大師像や今まで見てきた淄州大師像・濮陽大師像、弥勒菩薩厨子扉絵(以上、興福寺)、法相曼荼羅図(興福寺、薬師寺、法隆寺)など法相宗祖師の画幅、また嘉祥大師像・浄影大師像(東大寺)など三論宗祖師の画幅などに受け継がれる。

平田寛氏は以上のように分類され、「はっきりと二つの系流をつくり、新しい画風は律・華嚴の学派、古い画風は法相・三論の学派にほぼ限定されている点は、極めて注目すべき現象」と述べられている⁽²³⁾。確かに大きな枠組みではそのように捉えられるが、特に淄州大師像については、伝統的画風に新しい宋風様式を加味した画風の折衷様式で顕著に描かれており、南都祖師画のなかでも、また中世全般の肖像作品を鑑みても注目すべき点と言える。一方、濮陽大師

像は旧来の画風を踏襲する意識も見受けられるが、手本とした勤操僧正像が平安期のオーソドックスな祖師画の様式を保ちつつも、新しい画風を描く点から、勤操僧正像自体、折衷の様式を備えていた点を考慮すると、濮陽大師像も旧来の画風をただ継承するにとどまらず新・旧の画風を折衷させた様式を備えた作品であると言える。

3. 「淄州大師像」「濮陽大師像」の現場

さて、今まで見てきた淄州大師・濮陽大師両画幅をめぐる問題として、興福寺において行われていた二つの寺内法会について一瞥しておきたい。淄州大師・濮陽大師両画幅が奉懸され執り行われた法会は、果たしてどのような現場であったのだろうか⁽²⁴⁾。

菅家本『諸寺縁起集』興福寺の項目には次のような記事がある⁽²⁵⁾。

観禪院大御堂

件堂者、在東円堂北、本尊丈六阿弥陀、於此堂而修法会、自四月一日至十五日、修三十講、自正暦三年始行之、本者八講也、禪宗人始之云々、六月廿日新唯識講、廿一日本唯識講、各称撲揚講也、大唐撲揚大師入滅者、弟子三千人相分而、後衣以前以後掄之、仏事兩日仁修之、彼末流于今相分左右、為兩日法会云々、十二月十一日修淄州会、之大唐之淄州大師忌日也云々、此法会仁俱舎宗修延年也、又毎日唯識講修之、嚴重法会也。

観禪院は東円堂（現在の奈良県庁東側付近）の北にあり、丈六の阿弥陀如来を本尊とする。冒頭に述べられる4月1日から15日まで行われる講は観禪院三十講を示す。興福寺の子院の一つである菩提院で執り行われる三十講と合わせて「観菩三十講」と呼ばれる学僧教育の重要な講であり、観禪院が若い学僧に課す基本的なプラクティスを実践する現場であった点については拙稿で指摘したとおりである⁽²⁶⁾。なお、観禪院の正確な造立年代は菩提院と同様不明であり、大江親通による『七大寺日記』『七大寺巡礼私記』にも記載がないが、『興福寺濫觴記』によると長保年間に再興した記事があるので⁽²⁷⁾、10世紀前後にその存在が窺われる。

続いて、観禪院では6月20・21日に撲揚講、そして12月11日には淄州会が執り行う記事が掲載される。順次、その内容を見ていこう。なお、記録の上では撲揚講が先に行われるが、ここでは分析作品の都合上、淄州会から見ていくことにしたい。

興福寺では実に様々な寺内法会が執り行われていたが、それらは『類聚世要抄』や『興福寺年中行事』、『尋尊御記』などの記事によって容易に知ることが出来る。淄州会については文応5年に書写された内閣文庫蔵『興福寺年中行事』において次のように記録されている⁽²⁸⁾。

十二月十一日

○淄州大師御忌日事

於観禪院堂勤行之 新古両唯識講衆集合 在番論義論匠数輩出仕

十二臘以後者宗番 十二臘以前者俱舎番

先に上げた菅家本『諸寺縁起集』の記載通りの内容であるが⁽²⁹⁾、新・古(本)に分かれる講衆が一堂に集會し、法會の主たる内容である番論義を、問者と答者に分かれて論義研鑽に励んでいた様子が窺われる。その詳細な内容は尋尊による『大乘院寺社雜事記』が手がかりとなる。『大乘院寺社雜事記』長祿2年12月6日条⁽³⁰⁾によると、溜州會に備え廻請を持參し、『弥勒成仏經』と『般若心經幽贊』卷下、『俱舍論』卷17を奉唱する儀式を行う記事がある。廻請は新本共に廻され、奉唱は11日まで行われた⁽³¹⁾。そして11日の忌日当日(記録によって開催日にバラつきがある)には本法會の主目的となる番論義が行われる。その現場の様相が『大乘院寺社雜事記』文明12年12月12日条⁽³²⁾に記されている。

溜州會道場觀禪院新本唯識講衆□□、本衆ハ東方ニ出仕、新衆ハ西方ニ出仕了、仏前円座ハ東方答者、西方問者也、新方ニ答者在之者、行違而令座東方之円座也、宗番役ハ住侶之已講擬講中次第勤之、仏壇西方ニ出仕、俱舍番役ハ、良家輩ハ東方ニ出仕、為西座者西方ニ可出仕也、宗論匠鈍色白五帖表袴〔十臈以上〕俱舍宗ハ付衣白五帖表袴〔九臈以下〕、一番論匠ハ未番論義之内勤之、中臈也、答者問者新本之内各年勤之、重遣之、俱舍一番已勤体勤之、新本問答者問者各年勤之、溜州會之已勤無之時ハ、用撲揚講之已勤、今度此儀也、今度俱舍論第十九卷之初也、一卷ヲ三段ニ分テ、三个年ニ一卷畢、九十年ニ一部卅卷畢者也

十臈以上の宗(法相宗)番を本衆として會場の東方に、そして九臈以下の俱舍番を新衆として會場の西方に出仕させ、中央に占める仏前円座には問者と答者が東西に分かれる。また宗の論匠は鈍色・白五帖の表袴を、俱舍宗は付衣・白五帖の表袴を身につける点も記される。

溜州會は『尋尊御記』などによると興福寺の十二大会の一つとして位置づけられており、重要な位置を占める法會であった。それを示すものとして見逃せないのは、先に見た菅家本『諸寺縁起集』に俱舍宗による延年が執り行われることが記されている点だ。延年とは寺院において、法會終了後に僧侶・稚児たちが行った遊宴の歌舞のことで、平安時代中期ごろから行われたものである。中世には規模を大きい一部の寺院において祭礼の際に延年を行っており、舞樂や散樂、風流、猿樂など芸能史においても特に注目すべきものであるが、こういった延年を行うという点からしても溜州會がいかに規模の大きい法會であったかは想像に難くない。

一方、濮陽大師の忌日に行う法會(撲揚講)は6月20日と21日の両日に渡って開催され、それぞれ新唯識講・本唯識講と称されていた。『興福寺年中行事』には次のように記録されている⁽³³⁾。

六月廿日

○新唯識講事

撲揚大師御忌日 昇進之始者可令出仕 為被載廻請也

文応元年 寺家御出仕 僧綱清乘法印出仕

実算律師 玄雅、、

番頼昭得業 在論匠五十一人云々 番論義十双可被延

十三番之由雖令訴申無御許云々

六月廿一日

○本唯識講事

撲揚大師御忌日 寺家御出仕

僧綱頼円法印 清乗、、 玄雅、、

審尊法眼 実算律師

番実頭十双 論匠四十四人云々

昇進のために必ず当講に出仕すべき点が述べられ、当講の主たる内容は溜州会と同様に番論義であった。この記録からは寺家の出仕が見られ、出席する論匠の数も多いことから、比較的規模の大きい講であったと推察される。また、撲揚講が二日間行われ、それぞれ新・本に分かれているのが特徴的である。現時点では不明な点も少なくないが、『諸寺縁起集』に「弟子三千人相分而、後衣以前以後掄之、仏事兩日仁修之、彼末流于今相分左右、為兩日法会云々」と述べられている点がそれを示唆しているように考えられる。兩日開催の詳細な理由については今後の研究に期したい。一方、撲揚講は『大乘院寺社雜事記』康正2年4月28日条⁽³⁴⁾によると、「^(マ)撲陽講事可始行旨下臈分ニ仰遣了」とあり、下臈分が中心となって主催する行事であったことが窺われる。また会場仕様に關しては『大乘院寺社雜事記』文正元年6月21日条⁽³⁵⁾に記録されている。一方、『大乘院寺社雜事記』には撲揚講の開催を延期（延引）する記事が散見出来る。撲揚講は下臈分主幹の行事であったが、協同体としての自治的連帯を下臈分は有しており、問題が起こるとしばしば延引していた様子が窺われる。

以上、二つの寺内法会について確認してきたが、続いて多聞院英俊による『興福寺住侶寺役宗神擁護和讃』⁽³⁶⁾を取り上げたい。出家を志す者が興福寺入寺以降、様々な経験をしながら法会や講に出仕していく様子が克明に述べられる。

興福寺寺僧ノ 始終ノ出生尋ヌレハ 氏種姓ヲ簡ヒテ兒ソタチニテ入室シ 般若心經三十頌 唯識論ヲ習ヒツ、論義利鈍ニ随ヒテ 覺ルコソハ術ナケレ 十三四五ニ成ヌレハ頭ヲソリテ戒ヲ受ケ 衣イシヤウソ造作ナル 二三臈ニ成ヌレハ 利鈍ニヨリテ無重ヤ 声明講ニ出仕シテ サクリヲ取ト問ト講ヤ 法用ニアタリヌレハ 布施ヲ取ルコソ嬉シケレ 扱又二月ノ末ヨリ 初年間者ノ引声ヲ 習フコソハクルシケレ 三十講ニ出仕シテ 外様ノ問者勲ルヲ 寺役ハシメ目出ト 近所知音ヲ呼アツメ 一獻酒ヲス、メツ、 溜撲兩講番論義 新入帳ヲヒラケハ 横入叶ハヌ寺ニシテ 足モト種姓糺サレ 下臈分ノ衆ニ入り方広会ノ豎義ニ 越度セヌトソ申ケル 水無月下旬三ヶ日 下臈分三十講 問者勲ルキリコヘニ 雜紙一束ノ布施ソカシ (以下略)

興福寺における学侶の昇進過程が窺われる史料としてよく知られたものであるが、師のもとに稚兒として弟子入りし『般若心經』や『唯識三十頌』を学んだ後、13~15歳で剃髪し戒を受け、声明講・三十講に出仕、溜州会・撲揚講の番論義に出仕すると協同体としての自治的連帯であ

る下臈分となり、次のステップへ向かうことになる。興福寺の僧として入室し、かなり早い段階で涪州会・撲揚講の番論義に出仕することが述べられている点から、若い学僧の卵が参加する法相教学研鑽の基本的なプラクティスの一部であったと考えられ、その内容も法相教学の基礎知識、基本經典の読誦と理解を徹底させていたことが窺われる。良遍の『護持正法章』⁽³⁷⁾には観音三十講に合格した論匠が、それ以前に臨んだ涪州会・撲揚講を顧みず階梯を登ることを否定し、注意を促す著述があるが、涪州会と撲揚講は入室して間もない若い学僧が初めて参加できる下臈分という寺内の一勢力に加担するための一ステップとして機能しており、涪州会と撲揚講は若い学僧にとって軽視することの出来ない法会であったことを指摘しておきたい⁽³⁸⁾。

まとめ

以上、興福寺に伝わる「涪州大師像」と「濮陽大師像」について、奉懸された現場を確認しつつ作品の分析を行ったが、得られた知見をまとめておこう。

第一に、涪州大師・濮陽大師両祖師の図像形成については、古来請来されたであろう粉本が残っておらず、また東大寺にかつて存在した六宗厨子⁽³⁹⁾には涪州大師・濮陽大師両祖師の名が無く、絵仏師教禅による興福寺金堂法相祖師影（法相柱）に果たして両祖師が描かれていたのかどうかも不明であるが、従来南都における絵画制作の現場は基本的に図様の継承と守旧を基本としており、涪州大師・濮陽大師両画幅はその賦彩や描線など旧来の様式を下地としていたことが推測させられる。一方、涪州大師像においては当時主流となりつつあった南宋の頂相画様式を受容した南都の律宗系祖師画における服制や持物をも受容するといった独自のスタイルで再構築された作品であった。ただし、平面坐具・水瓶などの付属物は密教系祖師像の形式を摂取し、律宗系祖師画で用いられる椅子を描かないといった点は様式・形式の守旧性が見られ、あくまで南都らしさを残す作風となっている。このように必要に応じて取捨選択し、「従来の伝統的様式」と「新しい様式を摂取し始めていた南都律宗系祖師画の要素」をうまく組み合わせることによって独自の様式を生み出していたことが、涪州大師像の考察によって解明された。また現存の濮陽大師像は室町期の新写ではあるが、興福寺法相祖師厨子扉絵をベースとしつつ、併せて新・旧の画風を折衷的に摂取していた普門院本勤操僧正像の図様を踏襲し描かれたものであった。それは特に勤操僧正像が当時興福寺の末寺として機能していた大安寺旧蔵のものであった点、その後も興福寺にゆかりのある寺院に伝来した事情を考慮すると、絵師がそれを参照した可能性は充分考えられるであろう。

第二に、河原由雄氏が指摘した像容の違いをどう捉えるかという問題点である。筆者は法会本尊としての役割に注目し涪州会・撲揚講について一瞥したが、両法会の主たる内容であった番論義は「若い」学僧が参加するものであった（『興福寺住侶寺役宗神擁護和讃』）。問者と答者に分かれて論義問答する法会の現場は師資相承の実在を示しているが、問者と答者の関係はお

のずと師匠と弟子という関係性を有しており、その姿は潯州大師と濮陽大師自身の関係へとリンクする。両画幅制作のきっかけは、番論義における問者・答者の関係や師弟関係の視覚化を目指し、イメージ化をはかったものではないだろうか。両画幅を同じ法会で同時に奉懸することはなかったが、共に観禪院という同一空間で法会を執り行うという点を考慮し、番論義の問者・答者、師弟の視覚化を最大限意識して対幅という形で制作された。ここに対幅伝来の意義があると言える。そして、興福寺に伝わる潯州大師・濮陽大師両画幅が揃って青年の姿をとる理由は、番論義に参加する学僧たちの姿をイメージしたものではないだろうか。それは潯州会・撲揚講が共に「若い」学僧が参加する法会であった点がそれを示している。若い学僧たちが両画幅に対して、法会に参加する自己の姿を投影したと考えることも可能であろうか。このように考えられる理由としては、潯州大師・濮陽大師両画幅が共に際立った個性の表出が見られない点にある。先述したように、潯州大師・濮陽大師共にその人格を示す伝記類が残っていないということもあり、作品自体も肖像としての迫真性自体が薄れる結果となっている。当時、肖像制作の主流が像主を目の前にしてその姿を捉える「伝神写貌」「対看写照」を基本とし、写実性溢れる絵画作品や寿像としての肖像彫刻作品が多数制作されたことは言うまでもないが、潯州大師像と濮陽大師像が制作された現場はそうではなかった。要所に見られる諸様式においては新しい画法を取り入れつつも、像主の写実に迫る頂相としての画幅ではなく、儀礼の本尊像として上手く機能するよう理想化された画幅なのである。

儀礼の本尊像という点、興福寺においては学僧が最大限経験を積んだ後に臨む慈恩会の本尊慈恩大師像が想起させられるが、若干事情が異なる。「面部宏偉」と表現され、個性の表出を露にした慈恩大師のその姿は、宗祖としてまさに威厳溢れる像容で、少々近づき難い存在で描かれる。法相宗の最重要法会である慈恩会の本尊としてまさにその機能を備えた風貌であるが、経験が未熟な若い学僧が舞台となる潯州会と撲揚講の本尊は、身近で温かく見守る存在として機能するように制作されたのではなかろうか。

以上、興福寺に伝来する潯州大師像と濮陽大師像について、図像学的分析に加えて、法会の現場とリンクさせる形で、祖師画の精神史的考察をも加える結果となった。林温氏は、当代の南都仏画については新旧様式の折衷を示していると有賀祥隆氏の説とは真逆の説を提示され、奈良時代における構図との関連性と過去への畏敬が12・3世紀の南都仏画に共通すると指摘された⁽⁴⁰⁾が、祖師・高僧像においても決して新・旧の二極分化で考えられるものではなく、南都における祖師画の再検討が今後の課題となろう。

[注]

- (1) 吉田典代「根津美術館法相宗曼荼羅について」(『仏教芸術』214号、1994年)
- (2) 河原由雄「潯州会本尊像」(『大和文化研究』第11巻1号、1966年)

- (3) 『奈良六大寺大観（興福寺1）補訂版』（溜州大師像）濱田隆氏の解説（岩波書店、1999年。初出1969年）
- (4) 『卍統藏経』2乙 23・1（玄奘三蔵師資伝叢書巻下）
- (5) 富貴原章信『日本唯識思想史』（国書刊行会、1989年。初出は大雅堂、1944年。）なお銘文については根無一力「慧沼の研究——伝記・著作をめぐる諸問題——」（龍谷大学仏教学会編『山崎教授定年記念 唯識思想の研究』、百華苑、1987年）に詳しい。
- (6) 『卍統藏経』2乙 6・3-5
- (7) 『大正新脩大藏経』巻50、No.2061 p.728c
- (8) 『新訂増補国史大系』第12巻 p.80
- (9) 『大正新脩大藏経』巻43、No.1832 p.659
- (10) 平田寛「戒律復興期における南都の祖師画について」（『仏教芸術』68号、1968年。後に『絵仏師の作品』中央公論美術出版、1997年に再録）
- (11) 梶谷亮治『僧侶の肖像』（日本の美術No.388、至文堂、1998年）
- (12) 『大正新脩大藏経』巻43、No.1833 p.811
- (13) 結城令聞『唯識学典籍志』（大蔵出版、1962年）
- (14) 前掲（5）『日本唯識思想史』
- (15) 師茂樹「摸揚智周伝についての二、三の問題—師承関係を中心に—」（『印度学仏教学研究』95号、1999年）
- (16) 前掲（5）根無論文、吉津宜英『華嚴一乗思想の研究』（大東出版社、1991年）、師茂樹「唐代仏教における社会事業—慧沼とその弟子による架橋—」（『花園大学文学部研究紀要』35号、2003年）
- (17) 前掲（3）同書（濮陽大師像）、濱田氏の解説
- (18) 『慈恩大師御影聚英』（法蔵館、1982年）根津美術館本法相曼荼羅図に対する河原由雄氏の解説。粉本不明の祖師は、本図中の他の祖師から容貌を借り、持物・手相などを変えることによって再構成したと捉えている。
- (19) 京都国立博物館編『日本の肖像』（中央公論社、1978年）中野玄三氏の解説
- (20) 前掲（18）中野解説中に、左右逆に新写する事例を述べられている。
- (21) 堀池春峰「醍醐寺像勤操僧都画像について」（『大和文華』25号、1958年）
- (22) 有賀祥隆「平安仏画と南都仏画」（日本美術全集第7巻『曼荼羅と来迎図』所収、講談社、1991年）
- (23) 平田寛「三論祖師の画像—伝統の継承」（『南都仏教』29号、1972年。後に『絵仏師の作品』中央公論美術出版、1997年に再録）
- (24) なお①祖師会・講については平岡定海「中世寺院に於ける講について」（『日本歴史』145号、1935年）、佐藤道子「祖師会の史的研究」（『芸能の科学9』東京文化財研究所、1978年）、永村眞『中世東大寺の組織と経営』（塙書房、1979年）、②学僧教育については和歌森太郎「中世興福寺における学僧教育」（『和歌森太郎著作集（1）』弘文堂、1980年）、幡鎌一弘「多聞院長実房英俊が記した南都寺院の教育」（『江戸時代人づくり風土記（29）』農山漁村文化協会、1998年）、③学侶や講衆などについては鈴木止一「興福寺講衆について」（『史淵』30・31合併号、1944年）、鈴木止一「興福寺の学侶・六方について（上・下）」（『日本歴史』88号・89号、1944年）、安田次郎「興福寺『衆中』について

一その呪術的側面―(『名古屋学院大学論集』20号、1984年)などを参照。

- (25) 藤田経世編『校刊美術史料(寺院編)』上巻、p.339
- (26) 拙稿「興福寺蔵『観音三十講表白』について」(『印度学仏教学研究』108号、2006年)
- (27) 『大日本仏教全書』寺誌叢書3、p.416
- (28) 『大和文化研究』第13巻5号、p.23
- (29) なお、『大乘院寺社雑事記』文明十二年十二月十二日条には、「今度湊州会番論義次第、[十膺以上ハ宗、九膺以下ハ俱舎宗](中略)本式ハ宗十九番、俱舎十七番也、然而近来如此也」とあり、膺次に違いが見られる。
- (30) 『増補続史料大成』第27巻、pp.7-8
- (31) 前掲(2)河原論文
- (32) 『増補続史料大成』第32巻、p.233
- (33) 『大和文化研究』第12巻9号、p.30
- (34) 『増補続史料大成』第26巻、p.41
- (35) 『増補続史料大成』第29巻、pp.76-77
- (36) 永島福太郎『中世文芸の源流』(河原書店、1948年)所収
- (37) 『日本大蔵經』法相宗章疏(2)所収。蓑輪頭量「中世の興福寺に見られる身分意識と修学の理想―良遍の『護持正法章』を手がかりに―」(『大倉山論集』第43輯、1999年)に詳しい。
- (38) なお、撰揚講については拙稿「興福寺の撰揚講について」(『印度学仏教学研究』110号、2007年)においても考察を試みた。
- (39) 六宗厨子の第二厨子には法相関係の尊像・祖師が描かれるが、祖師として名を連ねるのは世親と無著、護法の3名のみである。
- (40) 林温「桜地院蔵薬師十二神将像と薬師如来画像―南都仏画考(二)―」(『仏教芸術』203号、1992年)

〔図版出典〕

図⑥、⑩『日本の仏像大百科(5)習合神・高僧』(ぎょうせい、1991年)

上記以外は所蔵先からの提供、及び筆者による撮影写真を使用。

〔付記〕

本稿は、民衆宗教史研究会第3回近畿支部例会(平成18年9月10日)において口頭発表を行った内容に基づき、論文化したものである。当日、貴重なご意見とご教示いただいた諸先生方に深謝します。

また、写真掲載にあたりまして、興福寺様、法隆寺様、泉涌寺様、普門院様、株式会社ぎょうせい様のご協力を賜った。末筆ながら深謝の意を表します。

(たがわ ふみひこ 文学研究科仏教文化専攻博士後期課程)

(指導：中島 純司 教授)

2006年10月19日受理

